
СТУДИЈЕ

Чланак примљен 29. 1. 2007.
УДК 016:929 Чолић Д.

Соња Цветковић

КОМПОЗИТОР, ПУБЛИЦИСТА И ПЕДАГОГ ДРАГУТИН ЧОЛИЋ (1907–1987) ПОВОДОМ 100-ГОДИШЊИЦЕ РОЂЕЊА

АПСТРАКТ

Рад се бави сагледавањем композиторске, публицистичке и педагошке делатности Драгутина Чолића, уметника који по времену деловања и одликама стваралаштва припада првој генерацији српских авангардних композитора. Кроз три развојне фазе дефинисане су стилско-изражајне одлике Чолићевог композиторског писма, са посебним освртом на рани и зрели период, у којима је експресионизам обележио његов креативни рад.

Кључне речи: „прашка група“, експресионизам, додекафонија, атоналност, атема-тизам, четвртстепенa музика, Шенберг, Хаба.

Композитор, публициста и педагог Драгутин Чолић припада генерацији српских композитора школованих у Прагу првих деценија 20. века. Рођен је 1907. године у Пожеги крај Ужица. Основна музичка знања стекао је у Музичкој школи у Београду, код Милоја Милојевића. Од 1929. до 1932. борави на студијама у Прагу, у класи Ј. Кржичке (Jaroslav Křička), К. Б. Јирака (Karl Boleslav Jirák) и А. Хабе (Alois Hába) на Државном конзерваторијуму и Ј. Сука (Josef Suk) на Мајсторској школи. Говорећи о својим студентским данима, стилским полазиштима и опредељењима, Чолић истиче да је „то било време када сам се одушевио за стваралаштво Арнолда Шенберга и модерну музику у основи сам увек остао на тим позицијама.“¹

По повратку са студија 1932. године Чолић делује као професор теоријских предмета у Музичкој школи „Станковић“, од 1937. у Средњој музичкој школи Музичке академије, а затим готово четири деценије (1940–1977) проводи на дужности професора Музичке академије предајући хармонију, контрапункт и аналитичку хармонију. У исто време, као публициста и крити-

¹ Truda Reich: *Susreti sa suvremenim kompozitorima Jugoslavije*. Zagreb, Školska knjiga, 1972. str. 57.

чар, сарађује у музичким часописима и дневним листовима: *Музички гласник* (1932), *Звук* (1932/33), *Славенска музика* (1939/40), *Српски књижевни гласник* (1937), *Правда* (1933/35), *Живот и рад* (1938), *Време* (1939). Из међуратног периода датира и почетак његовог политичког ангажовања. Још у младости лево оријентисан (искључен је из гимназије као левичар), у Прагу се ближе упознаје с идејама радничког покрета, а у Београду постаје члан Комунистичке партије и под илегалним именом оснива и издаје лист *Комунист*.

После Другог светског рата наставља композиторску активност која је била прекинута у ратним годинама, педагошку делатност на Музичкој академији и публицистички рад у листу *Борба*. Од 1945. до 1946. био је хоровођа КУД „Абрашевић“, а у раду Удружења композитора Србије учествује од његовог оснивања 1945. године. Уредио је и издао први каталог дела српских композитора чланова Удружења. Као резултат дугогодишње педагошке праксе и познавања теоријских проблема настала је студија *Развој теорија хармонског мишљења. Од модалног вишегласја до проширеног дурско-молског тоналитета*.²

Заједно са својим прашким колегама Љубицом Марић, Војиславом Вучковићем, Станојлом Рајичићем и Миланом Ристићем, Чолић је био изразити представник авангардног духа у српској музици међуратног времена. У поређењу с наведеним ауторима, његов композиторски пут кретао се сличним правцима. Обележен је променама, заокретима, колебањима између старог и новог, покушајима да се модерним средствима изгради лични стил. У целини гледано, путања Чолићевог креативног рада обухвата три етапе.

ПРАШКИ ОПУС

Почетак је обележен младалачком отвореношћу према новим појавама у уметности и космополитском атмосфером Прага. Алојз Хаба је сматрао да је у Чолићу тадашња српска музика добила једног од најприврженијих следбеника Шенберга (Schönberg): „Чолић је схватио мелодијске и хармонске принципе 12-тонске музике, за коју су нам узор дела Шенбергова... Његов ће задатак бити да југословенској музичкој јавности подробније објасни принципе које се трудимо да заједнички остваримо и на тај начин дамо даљем развоју европске музике нову, јарку основу, стилску и звучну.“³

„Стилске и звучне основе“ Чолићевих композиција из прашких година – *Тета сон вариациони* за клавир (1930), *Првог гудачког квартета* (1932) и *Кончертина* за четвртстепени клавир и гудачки секстет (1932) – заиста су постављене на Шенберговим и Хабиним авангардним достигнућима. Изгубљена

² Београд, Универзитет уметности, 1976.

³ Alois Hába: Mladí jugoslovenski kompozitori i četvrttónska muzika. *Zvuk*, 1932/33, br. 2, str. 81.

дела – *Гудачки секстет*, *Дувачки квинтет* и две *Свите* за четвртстепени клавира – вероватно су припадале истим стилским просторима.

Упркос Хабиној тврдњи о одушевљењу свог студента за 12-тонску музику, на Чолића је у већој мери утицао Шенбергов преддодекафонски експресионизам. Без обзира на присуство серије у *Варијацијама* и на додекафонски профил тема из *Гудачког квартета*, рационална организација музичког материјала не спроводи се доследно и нема истакнутију конструктивну улогу.

Композитор се у оба случаја определио за варијациони приступ у изградњи форме. Вероватно добро упознат са Шенберговим остварењима из предсеријалне фазе, он настоји да достигне идеал формалне еволутивности који се остварује непрекидним варирањем и мотивском трансформацијом. Иако спољашњи облик постоји, понекад и с врло јасном физиономијом, акценат се ставља на организовање и развијање унутрашње тонске материје, а главни носилац динамичког импулса постаје мотив. Полазећи од Шенберговог, Чолић је дошао до Хабиног учења о апстрактном музичком облику, који у потпуности одбацује традиционалне формалне обрасце, симетричност мелодике, понављање већ познатих мотива, и покушао да га усвоји у свом четвртстепеном *Кончертину*.

Музичка изражајност ових композиција креће се од хладне, антиромантичне објективности *Варијација* и *Кончертина* до емоционалне субјективности *Гудачког квартета*. До крајности згуснута или потпуно огољена фактуру прожимају деформисане линије неправилног ритмичког пулса, са дисонантном интервалском сликом и честим колебањима између регистарских екстрема. Склоност ка линеарном профилисању музичког материјала, честе промене метра и брза смењивања крајњих динамичких вредности употпуњују звучни квалитет чији је резултат несумњиво експресионистички. Хармонија је лишена тоналне логике, а нарочито се инсистира на хроматичи и сукцесији квартних акорада. Повремена и краткотрајна тонална упоришта могу се одредити само на основу педалних тонова.

Основну логику формалног структурирања *Варијација* треба тражити у логици комбиновања мотива из теме, у њиховом сталном трансформисању, обнављању новим интонационим ћелијама и дељењу на независна мотивска језгра. Дело, у ствари, представља компромис између метода слободног варирања и серијалне организације. Серија је саставни део теме и као целина не појављује се у даљем току композиције. Чолић приступа 12-тонском низу, као и теми, сасвим слободно – користи само један његов део, који путем перманентног варирања постаје тематски самосталан. Доминација унутрашње структуре над спољашњим обликом у I и II варијацији замењена је у III и IV нешто чвршћим формалним оквирима. У III варијацији првих пет тактова теме дато је у равномерном покрету четвртина и с овим елементом даље се ради као са темом двогласне инвенције. Финална, IV варијација је

пасакаља изграђена на почетном мотиву теме. Он се из баса преноси у горње гласове и транспонује на различитим тонским висинама. Изнад „теме“ пасакаље, у слободним мелодијским токовима и између реских квартних акорада појављују се увек другачије варијанте почетног мотива. Концепција *Варијација* за клавир навела је критичара листа *Venkov* да констатује како Чолић „има склоности за експеримент и ослања се на савремену немачку музику..., али је у овом начину веома инвентиван, има смисла за динамичка сенчења и економисање изражајним средствима.“⁴

Наговештаји чвршће формалне организације у *Варијацијама* доћи ће још више до изражаја у *Првом гудачком квартету*. Међутим, и поред три класична става традиционалних контура (сонатни – троделни – двострука фуга), Чолићев музички језик и даље је крајње заострен и креће се у оквирима атоналне, хроматске линеарности, а принцип мотивског варирања иницира настајање густо испреплетене мреже контрапунктских линија, нарочито у I ставу. Обе теме I става показују додекафонску профилисаност у смислу заступљености целог хроматског низа, али композитор не третира овај материјал на начин серије. Као што су у варијацијама поједини мотиви били носиоци изградње облика, тако и овде мотивско испредање обезбеђује целовитост полифоних, имитативно грађених одсека I и II теме. Лагани став троделних контура представља својим изразом контраст полифоним, моторичним оквирним ставовима. Троделност се заснива на тематској и фактурној сличности почетног и завршног одсека, а експресионистички квалитет остварен је мелодијама које израстају из лапидарних мотива, употребом атоналних склопова и честим променама метра. Финална дупла четворогласна фуга замишљена је као тежиште сонатног циклуса *Гудачког квартета*. По типу, то је двострука фуга са посебним експозицијама тема. Мелодијско структурирање спроведено је у експресионистичком маниру – теме су хроматске (II има комплетан 12-тонски низ), прожете оштрим интервалским скоковима. Интересантно је да композитор није искористио многобројне могућности за мотивску разраду које пружа облик двоструке фуге. У том погледу I став је занимљивији, а начин изградње његове микроструктуре има више додирних тачака с *Варијацијама*.

У напуштању традиционалних оквира, композитор је најдаље отишао у *Концертину* за четвртстепени клавир и гудачки секстет, првом делу типа клавирског концерта у српској музици уопште. Према Хабином мишљењу Чолић је успео да створи „у нетематичном стилу самосталну и оригиналну композицију.“⁵ *Концертину* је, заједно с још неколико изгубљених дела написаних у четврттонском систему, настао као плод ауторовог стваралачког сусрета с опусом свог професора А. Хабе и интересовања за нове начине музичког из-

⁴ Цитирано према: Марија Бергамо: *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*. Београд, САНУ, 1980. стр. 114.

⁵ Alois Haba: Op. cit. str. 82.

ражавања. Композиција је реализована двоставачно, с тим што се у другом делу циклуса преплићу лагани став и финале. У фрагментарној структури овог става издвајају се четири одсека: *Andante ben sostenuto – Allegro – Andante – Allegro*.

Садржај *Кончертина* не креће се у тонално фиксираном простору. Осим тога, у композицији се не оперише тематским материјалом у традиционалном смислу речи. Форма постоји у најопштијем виду, као изванредан степен музичке организованости. Формална слобода оставља дело без јасније профилисаних тематских комплекса, а веће целине граде се смењивањем динамичких и регистарских контраста, контраста у фактури или изненадним ритмичким променама. Осим атематичности, хармонске нефункционалности, колебљиве и сложене метричке и интервалске слике, још једна одлика *Кончертина* је и „антиромантична објективност, која се испољава у понешто сувом клавирском ставу, лишеном уобичајених техничких реквизита (пасажи, фигурације, пуни акорди)“⁶

Сагледавањем стилских и композиционо-техничких карактеристика прашких дела Драгутина Чолића, долазимо до закључка да је и поред колебања између додекафонских законитости, слободне организације музичког материјала и традиционалних форми, на композитора највише утицао Шенбергов начин структурирања из преддодекафонског периода. Чолићев прашки опус приказује се као нејединствен како на нивоу композиционе технике, тако и на нивоу квалитета израза. Под утицајем Шенберга и Хабе, између елемената додекафоније и класичних форми, атематизма и атоналности, објективизма и субјективизма, он је направио одабир и покушао да створи прихватљив систем. Иако се овај период може окарактерисати као експериментални, његов значај за проучавање Чолићевог стваралачког лика је неоспоран, јер ће експресионизам из предратног периода, пропуштен кроз призму уметничког sazревања, имати значајну улогу и у његовом каснијем стваралаштву (на почетку шездесетих година) и на тај начин затворити стилско-естетски круг у ауторовом опусу.

ПЕРИОД СТИЛСКИХ ПРОМЕНА (1939–1961)

После повратка са студија из Прага па до почетка Другог светског рата Чолић се интензивно бавио музичком критиком и публицистиком. У написима о музици сасвим јасно је исказивао своје идеолошке ставове и уметничко опредељење за модерну музику.⁷ Чолић је сматрао да је музика, као и сви остали друштвени феномени, у потпуној зависности од средине у којој се раз-

⁶ Властимир Перичић: *Музички ствараоци у Србији*. Београд, Просвета, 1969. стр. 88–89.

⁷ У том смислу значајни су Чолићеве чланци: Модерна музика и друштво, *Музички гласник*, 1933, бр. 7–8, стр. 205–206, *Izražajni materijal muzike i njeno delovanje*, *Zvuk*, 1933, бр. 6 стр. 207–214, Од Баха до Хиндемита, *Српски књижевни гласник*, 1937, 52/2, стр. 124–130.

вија. Уметност дели на напредну и реакционарну, у зависности од тога да ли у њој долазе до изражаја позитивне или негативне друштвене силе. Појаву атоналне и четвртстепене музике доводи у везу с економским и културним окружењем и наглашава да није оправдано негирати смисао њиховог постојања. Чолић савремену музику посматра као логичну последицу претходног историјског развоја музике и, у складу с тим, језик музичке авангарде види само као један од многих стадијума у еволуцији музичке уметности, истичући да додекафонска техника није сама себи циљ, већ једно од средстава за постизање одређеног музичког израза. Његове критике и приказе „одликују непретензиозност и потреба за реалним евоцирањем музичких догађања, као и извесна дистанцираност и објективност у оцењивању музичких квалитета дела или интерпретације, без романтичарског заноса и патетике.“⁸

Чолићев композиторски рад у предратним и ратним годинама био је прилично запостављен. Један од разлога вероватно је ауторова заокупљеност педагошком и публицистичком делатношћу, али узроке треба тражити и у спољашњим околностима, односно превирањима и преиспитивањима критеријума и ставова у тадашњој европској, па и нашој уметности. Свакако да је друштвено ангажовани уметник попут Чолића осећао потребу да се прилагоди општој уметничкој ситуацији и својом музиком одговори захтевима времена. Осим тога, после одушевљења европском авангардом и скоро потпуног поистовећивања с најзначајнијим представницима те авангарде, вероватно се и код Чолића, као и код осталих композитора „прашке групе“, јавила потреба за проналажењем неког свог пута. Нажалост, трагање за личним стилем и слободан уметнички развој били су онемогућени, прво ратом, а касније ограничењима које је донео „социјалистички реализам“. Новом третману појединих параметара музичког језика (обнови класичне форме, ублажавању атематске расплинутости и атоналне оштрине) приступиће из различитих побуда и на различите начине већина Чолићевих прашких колега, мада ће се прави стилски заокрет у њиховом стваралаштву десити после Другог светског рата.

Није, дакле, необично што је Чолићевој одлуци да усклади своје друштвене и политичке идеале са својим музичким говором претходио привремена застанак на стваралачком пољу, тим пре што је требало напустити већина модеран музички језик из времена прашких студија. *Три народне песме* за мешовити хор из 1939. године представљају ону тачку од које почиње композиторов заокрет у смислу напуштања радикалног експресионизма. После Другог светског рата Чолић се даље прилагођава општим културним актуелностима које је наметнуо „социјалистички реализам“. Од тада, па до почетка шездесетих година, његова музика стилски је најближа неоромантичној, често фолклорно обојена, са социјалном програмском

⁸ Роксанда Пејовић: *Музичка критика и есејистика у Београду (1919–1941)*. Београд, ФМУ, стр. 252.

основом. У погледу жанрова заступљени су облици вокалне, вокално-инструменталне, камерне, симфонијске и примењене музике.⁹

Композиције Драгутина Чолића из овог периода стоје у оштром контрасту са његовим предратним опусом. Некадашњи експресионизам уступио је место анахроним неоромантизму, с неизбежним фолклорним призвуком. Ауторова остварења из педесетих својим уметничким дометима не издвајају се из мноштва просечних „соцреалистичких“ дела наше тадашње музичке продукције. Једини њихов позитиван утицај на Чолићев каснији рад могли бисмо потражити у искуствима која је захваљујући њима стекао у областима класичне форме и тоналне хармоније.

ЗРЕЛА СТВАРАЛАЧКА ФАЗА (1961–1981)

Напуштајући „соцреалистичке“ позиције и окрећући се поново експресионизму, Чолић је 1961. године дошао до стваралачке синтезе. Међутим, упоређивањем „старог“ и „новог“ експресионизма Драгутина Чолића увиђамо да то није био једносмеран повратак некадашњем стилском исходишту. Године зрелости, као и претходна фаза, довеле су до кристализације изражајних средстава и уздржавања од модернистичких екстрема.¹⁰

Симфонијски триптих *Прелудијум, Фуга, Постлудијум* из 1961. године отвара ново, последње поглавље у опусу Драгутина Чолића. Композиција доноси синтезу претходних искустава и означава квалитативни скок у односу на послератна остварења. У целини гледано, дело приказује различите видове експресионистичке емоционалности, замаха и смиривања, заоштравања и опуштања емоционалног тонуца. Елементи додекафоније примењени су слободно и првенствено су видљиви у профилу тематике и рефлектовању полифоне суштине овог система на самосталност деоница. Углавном доминира прожимање додекафонских и слободно обликованих тематских нивоа. Атематска расплинутост из студентских композиција замењена је релативно чврстим формалним конструкцијама ставова, с прегледно распоређеним унутрашњим материјалом. Постављени у оквиру проширене тоналности, као битни елементи Чолићеве хармоније, издвајају се хроматика, битоналност, звучна дисхармоничност вертикале, атоналне површине настале спајањем самосталних хармонских слојева.

⁹ У овом периоду Чолић компонује симфонијске поеме *Ускрсна звона* (1947) и *Николетина Бурсаћ* (1959), кантату *Патролције* (1948), *Десет санџачких народних песама* за глас и оркестар (1949), *Десет партизанских песама* за мешовити хор (1944), музику за филмове *Пионир и девојка* (1949), *Њена лутка Црвенкапа* (1951), *Циганка* (1953), *Земља устанка* (1954), музику за позоришни комад „У цара Тројана козе уши“ (1957), Други гудачки квинтет (1959).

¹⁰ О томе говори и сам аутор у уводним напоменама своје *Simfonija in Sol*: „Сматрам да је апсурдно на једноставан начин негирати и одбацити елементе културног наслеђа тек зато да би се постигла оригиналност. У принципу нисам против и најсмелијих савремених звучних ефеката уколико они нису сами себи циљ, уколико се, самим тим што су сувише маркантни, не истичу у предњи план, а тиме потискују садржај, што значи суштину дела.“ Драгутин Чолић: *Simfonija in Sol* (предговор), Београд, 1968, аутограф.

После симфонијског триптиха *Прелудијум, Фуга, Постлудијум* Чолић компонује два циклуса песама на стихове Стевана Раичковића: *Круг нежности* (1964) за бас и оркестар и *Камена успаванка* (1965) за мецосопран и клавира. Садржајне основе циклуса *Круг нежности* чине две тематске целине; првој припадају песме ведре, спокојне атмосфере (*Птица* и *Успаванка за шкољку*). У осталим песмама сусрећемо мотиве усамљености (*Сам*), трагања (*Девојка*), неизвесности (*Док чекаш мој повратак*). У циклус *Камена успаванка* композитор је уврстио три песме: *Руке бола*, *Врата краја* и *Пут у равницу*. Стихови прожети осећањима резигнације, безнађа и тихог протеста надахнули су Чолића за стварање вокалних минијатура које својим музичким тумачењем откривају сензибилност Раичковићеве поезије.

У реализацији садржаја композитор је настојао да својом музиком потпуно обухвати песничку мисао, да проникне у срж поетске речи, па и да се отисне још даље, до онога што се може само наслутити. Управо због продирања у подтекст и његову латентну драмску експресивност, Чолићева музика је у појединим песмама из циклуса *Круг нежности* мање лирска него што би се то могло очекивати с обзиром на наслов композиције. Експресионистичко тражење суштине и избегавање спољашње описности, ослободило је музички садржај илустративних детаља. У циљу постизања максималне усклађености између поетског и музичког израза, Чолић слободно третира формалну, хармонску и мелодијску компоненту, посеже за одређеним инструменталним бојама (вибрафон и челеста у *Успаванци*), издваја инструменте из оркестра и додељује им главну улогу у тумачењу психолошких нијанси текста.

Када се говори о односу између гласа и оркестра у циклусу *Круг нежности*, треба истаћи потпуну равноправност ова два медија. Вокални елемент је интегрални део оркестарског апарата и његова улога је да речима појасни оно што је већ антиципирано у инструментима. У складу с тим, Чолић је значајан део простора уступио инструменталним одломцима као главним носиоцима музичког развоја. Профил тематике, густина ткива и интензитет експресије имају потпуно експресионистички квалитет у оба циклуса. Одломке испуњене драматичним акцентима смењују мирније епизоде, једноставне фактуре. Вокалне линије се по квалитету израза могу сврстати у две групе – у једној су речитативне, понекад скоро аскетске фразе, без истакнутије мелодијске компоненте, а у другој ариозне линије високог драмског напона, с одликама експресионистичког вокалног стила, обилују великим скоковима, дисонантном интерваликом, променљивим ритмичким фигурама. У циклусу *Камена успаванка* афирмисана је помало суздржана експресионистичка емоционалност, лишена превише гласних акцената. Најочигледнија разлика у домену композиционе технике између *Круга нежности* и *Камене успаванке* јесте изостављање додекафоније у другом циклусу.¹¹

¹¹ Осим *Успаванке за шкољку*, све остале песме из циклуса *Круг нежности* прожете су у већој или мањој мери додекафонским елементима. У погледу њиховог спровођења кроз тематско тки-

Од *Трећег гудачког квартета* из 1973. године почиње да се развија нова линија у Чолићевом експресионистичком опусу, линија која донекле одступа од јасно утврђених стилских постулата у делима из шездесетих година. Ради се, наиме, о једном мање емоционалном и мање динамичном експресионизму, о другачијој музичкој изражајности, у којој нема наглих драматичних обрта и звучне експлозивности. Мада се, у целини гледано, Чолићева музика и даље налази у оквирима одређеним стилским премисама експресионизма, црте објективистичког израза замениле су, у већој или мањој мери, крајњу субјективизацију, некадашњу оштрину и афективност. Ублажавање и прочишћавање музичког језика свакако је најочигледније у камерном жанру, односно у поменутом *Трећем гудачком квартету* и *Дувачком квинтету* из 1977. године, који су због своје медијске предодређености били најподеснији за експерименте ове врсте. Међутим, видећемо да је и ауторова симфонијска музика седамдесетих и осамдесетих година слабијег експресионистичког интензитета у поређењу с остварењима истог жанра која стоје на почетку неоекспресионистичке фазе.

Чолићева класична архитектоника, која у овом периоду и иначе не познаје претеране формалне компликованости, сада постаје још концизнија. У три релативно кратка става *Трећег гудачког квартета* акценат се ставља на оно што је битно. Изостављено је сувишно понављање, варирање и опсежна мотивска разрада. Експозициони принцип преовладава над развојним. Садржај је компактан, без већих разлика у емоционалном квалитету, што је допринело стварању једноставног израза и природног музичког тока. Редукција је спроведена и у погледу коришћења додекафоније. Елементи серијалности инфилтрирани су само у материјал II става, док је садржај оквирних ставова слободно организован. Супротно овоме, музичко ткиво једноставног *Дувачког квинтета* плод је смишљене, рационалне организације. Додекафонску мрежу чине три различите серије. Иако спољашња архитектоника одговара сонатном облику (с обрнутом репризом), кретање унутрашњег садржаја не одвија се по принципима сонатне драматургије. Главни тематски чиниоци поседују довољан степен различитости, али се у композицији не инсистира на подвлачењу садржајних и емоционалних контраста. У профилу тематике *Трећег гудачког квартета* углавном је изостало екстремно заостравање интервалске и ритмичке слике. Осим нешто напрегнутијег израза у II ставу, у формирању мелодијских фраза избегавају се ломови и неправилна ритмичка пулсирања. Обликовање линија и даље је потпуно слободно, али се може уочити да је њихово кретање постало усмереније. Сви инструменти камерног

во, понекад се врши диференцијација између гласа и оркестра, односно серијално се структурира материјал инструменталних деоница, док линија гласа остаје независна од додекафонског окружења, или се користе две серије, једна везана уз оркестар, а друга уз вокални парт. Иначе, бисеријалност је врло честа. У раду са серијом, констатујемо присуство само једне, и то ретроградне варијанте. Једини занимљивији поступак (сегментна додекафонија) постоји у песми *Девојка*: 12-тонски низ дели се на 4 фрагмента од по 3 тона, а затим се ти делови слободно спајају.

ансамбла су равноправно третирани у представљању тематског материјала. Ако изузмемо нешто већи степен линеарности у II ставу *Трећег гудачког квартета*, форма је ослобођена густих полифоних преплета.

Оно што *Трећи гудачки квартет* и *Дувачки квинтет* задржава у експресионистичким просторима је хармонски идиом, који се не креће унутар сфере тоналних релација. Може се чак рећи да је Чолићева хармонија постала још слободнија. Док су у претходним композицијама успостављани тонални односи, па и тонално јединство (присуством истог центра на почетку и на крају), сада се и ти тонални платои разграђују хроматиком, нефункционалним акордским помацима, слободним кретањима хармонских токова. Стапањем ових елемената добија се дисонантна, опора звучност, која у већини случајева не ствара тоналне асоцијације.

Чолићеве две симфоније из послератног опуса настале су у временском распону од десет година: *Симфонија in Sol* компонована је 1968. а *Симфонија за гудаче и удараљке* 1978. године. У предговору троставачне *Симфоније in Sol* композитор је објаснио програмску основу и композиционо-техничке одлике дела.¹² Формални оквир I става је сонатни облик, лагани став с атмосфером посмртног марша има слободно развијену структуру из неколико контрастирајућих етапа, док је III став сонатни рондо. Сви ставови израстају на серијалној подлози. *Симфонија за гудаче и удараљке*, осим неуобичајене комбинације инструмената, у стилском и композиционо-техничком погледу не доноси ништа ново. За Чолића карактеристичан број ставова у симфонијском циклусу примењен је и овде: I став је сонатни облик са обрнутом репризом, II сложена троделна песма, а III комбинација сонатног облика и сонатног рондо. Сви наведени формални модели реализовани су кроз спој додекафоније и слободно организованог материјала. У односу на удараљке, гудачки корпус има истакнутију улогу, због чега читава *Симфонија* поприма камерне црте.

На крају стваралачког пута Драгутина Чолића налази се *Концерт за виолончело и оркестар* (1981), осим предратног *Кончертина* за четвртстепени клавир и гудачки секстет, једино концертантно дело у његовом опусу. *Концерт* наставља ону експресионистичку линију на којој се налазе *Трећи гудачки квартет*, *Дувачки квинтет* и *Симфонија за гудаче и удараљке*. Чолић је лишио симфонијски организам драмских сукобљавања противречности и обратио се контрастима. У кондензованим облицима ставова, у којима су из-

¹² „Ако је реч о садржају *Симфоније in Sol*, рекао бих да је он у I и III ставу емотиван и извире из драматике, пркоса, сукобљавања и лирике, који карактеришу динамику наше савремене стварности. II, лагани став, мада није програмски конципован, можда је у неку руку конкретнији, јер је инспирисан атмосфером летњег поподнева на хумши сељака које су фашисти побили на Поповом пољу у Хериеговини. Емотивни садржај је основа из које се развија дело, док је техника музичког изражавања условљена и одређена тим садржајем. Зато серијалну технику, како линеарно тако и вертикално, користим само утолико, уколико ми пружа могућност да остварим интензитет израза и формалну уравнотеженост дела.“

остали развојни процеси, прецизно су рашчлањене контрастне мисли и ситуације, а музички садржај понекад губи експресионистичка обележја и трансформише се у непосредну изражајност, у којој нема наелектрисане атмосфере, нервозе, патетичних акцената. Оркестрација је функционална, без мешања оркестарских боја, често сведена на камерни број деоница. Експресионистички елементи најочигледнији су у присуству додекафоније и хармонском идиому који није подвргнут тоналним законитостима.

Концерт за виолончело и оркестар у извесном смислу представља синтезу свих оних битних одлика Чолићевог експресионизма, односно његовог уметничког темперамента и сензибилитета. Под овим пре свега подразумевамо озбиљан, драматичан експресионизам и линију која води од симфонијског триптиха *Прелудијум, Фуга, Постлудијум*, преко неких песама из циклуса *Круг нежности* и I става *Simfonije in Sol* до I става *Концерта*. То је, затим, латентна драматика II става *Notturna*, која се може упоредити с емоционалним квалитетом *Камене успаванке* и атмосфером лаганог става *Simfonije in Sol*, а неокласичарска боја појединих епизода из исте композиције блеснуће у пуном сјају у ведром, гротескно разиграном финалу *Концерта за виолончело*.

Сагледавајући композиторски опус Драгутина Чолића долазимо до закључка да је он у највећој мери био обележен естетским и изражајним елементима експресионизма. Његова музика креће се у овирима две изражајне сфере овог правца. На једној страни се налази ултраемоционалан, динамичан експресионизам, отежан густим симфонијским ткањем и масивним звуком оркестра, а на другој пригушена експресионистичка емоционалност, која само повремено избија на површину. Отприлике на половини зреле Чолићево стваралачке фазе запазили смо извесно ублажавање музичког говора, смиривање експресионистичких емоција и окретање објективнијем изразу.

Стилска путања којом се кретала еволуција Драгутина Чолића била је типична не само за већину композитора „прашке групе“, већ и за читаво једно раздобље наше музике. У његовом, пре свега послератном експресионистичком стваралаштву несумњиво има вредних дела, што потврђују и позитивне критике изречене поводом њихових премијерних извођења.¹³ Поред тога, Чолићев опус у целини свакако пружа интересантну историјску слику преламања повољних и неповољних друштвених струјања која су обележила један значајан период српске музике.

¹³ Б. М. Д.: *Прелудијум, Фуга, Постлудијум*. Ново дело Драгутина Чолића. *Политика*, 8. октобар 1962. стр. 7, Михаило Вукдраговић: *Камена успаванка*. *Политика експрес*, 25. новембар 1977, Михаило Вукдраговић: *Пример за углед*. *Политика експрес*, 2. март 1978, Енрико Јосиф: *Концерт Београдског дувачког квинтета*. *Политика*, 6. март 1978.

SPOLEK PRO MODERNÍ HUDBU V PRAZE
ČTVRTEK, 11. LUNORA 1932 - MOZARTEUM - 1920. HOD.

III. ŘÁDNÝ KONCERT

Učeskaři: Prof. V. A. D. POLIŠKA (klavír), koncertní mistr VASA ČERNÝ
(poslevení), ONDRIČKOVÝ KVARTET, letovní sdružení Radiojournálu
(přemysl J. Prácheňský, K. Dvorský, V. Zahradník, prof. B. Jaroš)

P O Ř A D :

ALEXANDER ALBRECHT: SUITA PRO KLAVÍR

Tanec - Humoreska - Ukolébavka - Pochod.

Vlad Poliška

DRAGUTIN ČOLIČ: SMYČCOVÝ KVARTET

I. Allegro assai II. Andante espressivo e sostenuto.

III. Fuga. Allegro molto.

Ondříčkov kvarteto

VILÉM PETRŽELKA: SONÁTA PRO VIOLONCELLO

op. 23 (1930)

Allegro appassionato. Moderato con calore. - Andante.

Piu animato. - Andante - Allegro con brio

Václav Černý

BOH. ŠPIDRA: LINDBERGH

Klavírní etuda na námět básně Viléma Špidry (1930)

Vlad Poliška

KAREL REINER: II. SMYČCOVÝ KVARTET

I. Allegro energico. II. Moderato. III. Scherzo. Vivace.

IV. Finale. Allegro.

Ondříčkov kvarteto

IV. ŘÁDNÝ KONCERT

bude v polovici března za účinkování Prácheňského dechového kvarteta
a Nikolaje MALKA (klavír). - Blíží údaje v novinách a na vyvěšákách

Програм концерта одржаног у Прагу 1932. године
на којем је Ондричеков квартет извео **Први гудачки квартет Д. Чолића**

SUMMARY

THE COMPOSER, PUBLICIST AND PEDAGOGUE DRAGUTIN ČOLIĆ
(1907–1987) ON THE OCCASION OF HIS CENTENNIAL

The creative development of the composer, writer and professor Dragutin Čolić (1907–1987) has been marked with swerves and reversals that followed the birth of Serbian music avant-garde. Stylistic source was expressionism, at first conditioned by leaning on direct models, among them Arnold Schoenberg and Čolić's Professor Alois Haba. Preserved pieces (*Tema con variazioni* for piano, *First String Quartet* and *Concertino* for quarter-tone piano and string sextet) testify of the use of contemporary compositional methods (dodecaphony, athematism, atonality) and the ambition to realize as modern style as possible.

Moving away from expressionism was provoked by "socialist realism" which concepts conditioned the next, neoromantic phase of the pieces written immediately after the Second World War.

The period that could be defined as period of artistic maturity has began in 1961. We could perceive more harsh tone idiom and direction towards neoexpressionism. Looking at Čolić's work in this context we could say that overcoming the "socialist realism" features came rather late in his case. In the moment where he composes his first more modern piece, in 1961, Serbian music was well advanced in achieving new idioms. In difference to the more chamber output of the Prague period, after the War composer turns to numerous genres and expresses himself in various types of symphonic cycle (*Symphonic triptych Prelude, Fuga, Postlude*; Song cycle for bass and orchestra *Krug nežnosti, Sinfonia in Sol, Symphony for strings and percussions, Concerto for violoncello and orchestra*). Profile and structure of almost all pieces from this period (except the cycle for mezzo-soprano and piano *Kamena uspavanka*) are defined by the synthesis of dodecaphony and freely organized material. *Third String Quartet* of 1973 and *Wind Quintet* of 1977 we marked as carriers of new currents in composers work, as pieces that have introduced the softening of the expressionist sharpness and hinted the neoclassical idiom of the final movement of *Concerto for violoncello and orchestra*. The depicted stylistic path of Dragutin Čolić was typical not only for the majority of his colleagues, composers of the so-called "Prague school", but for the one whole era of Serbian music.